

## SOBRE LA «CONSTRUCCIÓN» DE LA IMAGEN DE GOYA: ALGUNOS USOS Y ABUSOS

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS  
(CSIC [Madrid])

*Resumen.* En este trabajo se hace un recorrido crítico por algunos de los textos que han contribuido a la elaboración de las distintas imágenes de Goya (los de Carderera, Somoza, Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors, Ortega y Gasset, entre otros), así como por las interpretaciones que de la época ilustrada se han realizado desde la figura del pintor.

*Palabras clave.* Goya, Imagen, Historiografía.

*Abstract.* This work is a critical tour by some of the texts that have contributed to the development of the various images of Goya (Carderera, Somoza, Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors, Ortega y Gasset, among others), as well as the interpretations of the illustrated era have been made from the figure of the painter.

*Keywords.* Goya, Image, Historiography.

De lo que trataré a continuación es de algunas de las distintas interpretaciones que se han dado de la obra y de la personalidad del pintor aragonés. Son fragmentos de historia de la percepción de Goya; ejemplos que se han convertido en imágenes de la «realidad Goya». Pero también de cómo su figura y esas elaboraciones han buscado explicar la época que le tocó vivir e incluso otras, a menudo con poca fortuna, pues, con frecuencia, el estudio de su producción y figura se hizo descontextualizado o con conocimiento parcial e insuficiente del tiempo en que vivió. Se trata, por tanto, de un proceso que tiene dos direcciones<sup>1</sup>.

A lo señalado hay que añadir las dificultades que devienen de querer insertarlo en un periodo histórico y artístico tan complejo como el del cambio

---

<sup>1</sup> GLENDINNING, N. inició, en parte, este estudio con su libro *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983, de modo que las páginas que siguen, además de estar en deuda con él, solo intentan, aunque parcialmente, avanzar en una dirección que él desarrolló menos. Solo atenderé a unos pocos casos, por ser significativos de líneas y maneras de actuar o por su impacto en la construcción de la imagen de Goya.

del siglo XVIII al XIX. No es ajeno a esta dificultad el que, acostumbrados y cómodos como estamos en los grandes periodos estéticos e historiográficos, esas décadas aún sigan relativamente en el limbo de la indeterminación, sin saber muy bien cómo calificarlas ni caracterizarlas, pues lo que se entiende —quizá de forma demasiado estrecha— como Ilustración, no se ajusta tanto a ello, pero tampoco estamos ya en los tiempos del Romanticismo.

Por otro lado, a pesar de las investigaciones que se han hecho sobre su vida, todavía hoy resulta difícil separar lo que es real y comprobado, de lo que es ficción y leyenda en la imagen que se tiene del pintor. Pero si las interpretaciones fantásticas obstaculizan el conocimiento de su personalidad y de su obra, dan también información sobre el mecanismo mediante el cual es necesario dotar de una imagen autoral a la producción artística. La firma autoriza una obra, pero la firma necesita una biografía y esa biografía que está detrás de la firma da mayor seguridad y puede emplearse para explicar la obra, y viceversa. Por eso, cuando no se tienen noticias fidedignas sobre el autor, o se conocen pocas, se recurre a la invención y a la suposición, porque es necesario completar el retrato y el relato de la vida y la obra. Es necesario ajustar el objeto de estudio a las convenciones historiográficas. Pero si no se tiene información fiable, se trabaja entonces, aunque quizá no se sea consciente de ello, en la elaboración de un mito, que se ajusta a las ideas del momento en que se realizan los distintos relatos. Por otra parte, como ya se adelantó, el objeto de la invención suele servir para explicar (o al menos para intentarlo) el momento histórico del que elabora el retrato.

La obra de Goya, al menos parte de ella, ha servido para ilustrar algunas de las pasiones humanas y algunos de los extremos a los que pueden llegar los individuos. Se han convertido en iconos que representan actitudes, conductas y desafueros. Quizá el más consolidado tenga que ver con las imágenes acerca de la guerra: la plasmación de su punto de vista ha traspasado el localismo y el momento histórico del conflicto bélico concreto para erigirse en paradigma capaz de representar los horrores de la guerra y suplantar la descripción literaria de los hechos. Su formulación ha superado las de otros artistas y escritores, y pone de relieve la «ruina de la palabra» a la hora de transmitir la experiencia devastadora de la guerra, lo que implica también la crisis de los registros literarios tal y como se conocían hasta entonces<sup>2</sup>. Que sus imágenes hayan quedado como representación del desastre bélico, del proceso de invisibilidad del individuo y su

---

<sup>2</sup> BLANCHOT, M., *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila editores, 1990; SANTIÁÑEZ, N., *Goya/ Clausewitz. Paradigmas de la guerra absoluta*, Barcelona, Alpha Decay, 2009, y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «1808-1814. Escritores en guerra. El concurso nacional por los Sitios de

entorno, manifiesta, por otra parte, las limitaciones de los lenguajes y de las imágenes tradicionales para expresar satisfactoriamente un escenario de guerra total, así como sus consecuencias.

Por lo que respecta a la falta de noticias para escribir su biografía, se recurrió al expediente de la fabulación para llenar los huecos que quedaban en el discurso cronológico. Conviene tener en cuenta que, aunque las apelaciones a contar la verdad histórica son constantes, en rigor, el concepto moderno de historia y el de historiador no comienzan a forjarse hasta muy entrado el siglo XIX, así como los instrumentos adecuados para trabajar desde la aparente y buscada objetividad. Por eso, para escribir las biografías de personajes famosos se recurría a modelos previos, ya fueran los de los clásicos, ya otros formatos literarios que, por lo general, mezclaban la ficción con el recuerdo y el dato conocido. En el caso de Goya, Valentín Carderera, su primer biógrafo, parece haber tomado como referente para reproducir una vida tormentosa de artista rebelde la autobiografía de Benvenuto Cellini, abundante en invenciones y exageraciones.

Como se sabe, de Goya se comenzó a hablar y a escribir ya en el mismo siglo XVIII, por lo general de forma positiva, aunque hubo también voces discordantes que criticaban su apresuramiento o que pintara con instrumentos no ortodoxos, como con cuchillos o con los dedos. Es el caso de Juan Antonio Ceán Bermúdez, que, sin embargo, se refirió a su arte como el resultado de una «pasión insaciable», apuntando a algo que después otros han desarrollado: a su capacidad para pintarlo todo. Hubo quien, como José Mor de Fuentes en 1799, relacionó parte de su pintura con la poesía sensista del momento, de la que eran modelos los poemas sobre las estaciones de Gessner y Thomson, lo que muestra que, al menos la parte de su obra paisajista, descriptiva de la naturaleza a veces sublime, encajaba perfectamente con la sensibilidad emocional del fin de siglo que entonces practicaban casi todos los escritores y artistas. Desde esta perspectiva, Goya era un artista integrado en la estética de la época, como tantos otros, y conforme con el objetivo moral que se otorgaba al arte, como demuestran sus sátiras y caprichos. Sin embargo, éstos recibieron opiniones dispares, como se puede comprobar en el *Semanario Patriótico* de Cádiz, del 27 de marzo de 1811. Si hubo quien los rechazó por no entender su lenguaje o los consideró obra de un loco, otros, como Gregorio González Azaola, destacaron ya algo que se recuperó más tarde: la inquietud que producía desconocer el significado y el sentido de las imágenes, que la interpretación de las sátiras quedara abierta a la

---

Zaragoza», *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Emilio de Diego y José Luis Martínez Sanz (ed.), Madrid, Actas, 2009, pp. 589-626.

capacidad de cada uno, no tener certidumbre del significado de lo que se veía<sup>3</sup>. En realidad, se puede hablar de que desafían al espectador con sus significaciones no cerradas y que producen tantos sentidos como intérpretes los miran.

La imagen de Goya se creó desde su obra, imagen contradictoria al no saber cómo integrar aspectos y manifestaciones artísticas tan variadas y disímiles. La dificultad estribaba en integrar las facetas de un pintor que parecía muchos, dificultad que se complicó más con la ampliación de su catálogo. Una de las interpretaciones más interesantes en el cambio de siglo se debe a Bartolomé José Gallardo, con el que la crítica ha establecido más de un paralelismo y relación desde el punto de vista de la sátira. Gallardo le ve precisamente como un satírico, como alguien sutil, agudo, original e imaginativo<sup>4</sup>. Es decir, como un pensador que usa los pinceles para comunicar su pensamiento, y, en este sentido, Goya sería un «filósofo», pues conviene señalar que la palabra satírico en la época, como después en tiempos de Larra, se identificaba con la figura del filósofo, en tanto persona que cuestionaba las costumbres, reflexionaba sobre ellas y proponía (o no) alternativas de conducta. Desde esta perspectiva, se debería ampliar la consideración de Goya como pintor costumbrista, pues no es solo costumbrista porque muestre más o menos complacientemente costumbres madrileñas o españolas en general —como percibieron ya en el siglo XVIII tratadistas como Antonio Ponz o Bourgoing—, sino también, y sobre todo en otra parte de su obra, porque las critica y cuestiona. El costumbrismo, antes de ser interpretado en clave exclusivamente nacionalista y convertirse en una manera estética estandarizada para presentar las supuestas esencias del carácter nacional, también fue un movimiento o un género estético europeo con fuerte contenido crítico, que llevaba en sí una propuesta de reforma en tanto que reflejo de la revolución burguesa<sup>5</sup>.

Gallardo insiste, pues, en esta dimensión satírica, es decir, filosófica, del personaje, que solo más tarde retomaron críticos como Charles Yriarte. En gran parte, la razón del abandono de esta línea interpretativa más objetiva, que le convertía en un artista universal, no por su impacto en otros (que difícilmente

<sup>3</sup> Véase MOR DE FUENTES, J., «Hermandad de la pintura y la poesía», *Semanario de Zaragoza*, 1799. Se publicó también en el *Diario de Madrid*. GONZÁLEZ AZAOLA, G., «Sátiras de Goya», *Semanario Patriótico* de Cádiz, del 27 de marzo de 1811; GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, op. cit.

<sup>4</sup> GALLARDO, B.J., *El Criticón*, I (1835), p. 41.

<sup>5</sup> ESCOBAR, J., «Mímesis costumbrista», *Romance Quarterly*, 35, 1988, pp. 123-133; ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 219-245.

podía tener entonces) sino por la trascendencia de su crítica y pensamiento (no centrados solo en España, sino en las conductas), se debe a la irrupción del Romanticismo. Las lecturas que se hicieron del pintor en esa época le desenfocaron más que otras y aún hoy resulta difícil deshacerse del sedimento que depositaron, aprovechado por todas las formas de ficción, desde la novela al cine. En cierto modo, aunque le hicieron más conocido del mundo, limitaron su alcance al hacer énfasis, por lo general, en aspectos nacionales. Esto significó, en parte y entonces, cercenar su alcance. Como otras figuras, fue víctima de los crecientes procesos nacionalistas y de la necesidad, ya conocida desde el siglo XVIII, de convertir el pasado en historia nacional y la cultura en expresión del carácter patrio. De este modo, los románticos se apropiaron del personaje —tanto los conservadores como los progresistas— y proyectaron sobre él una imagen extraída de su obra que les identificaba a ellos y a una idea de España. Los procesos que en otros ámbitos de la cultura se daban para erigir el Panteón español y que acabaron con Miguel de Cervantes como príncipe de nuestras letras, ocurrían también en la pintura y así Goya emergió como la representación de lo español, en competencia con Velázquez.

Por eso, en contra de lo que se ha dicho, tras su muerte no cayó en el olvido, hasta el punto de que menos de veinte años después de su fallecimiento, además de lo que se había escrito sobre él, se celebró una exposición, en 1846, en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, que fue un homenaje a su figura, en la que sus obras se mezclaban con las de algunos de sus imitadores y discípulos —como Asensio Julià, Antonio Brugada, Carderera, Rosario Weiss— y otros pintores contemporáneos suyos y posteriores, como Carnicero, Camarón, Enguídanos, Esquivel, Vicente López y Federico de Madrazo: Goya aparecía ya como el germen de un variado campo de tendencias pictóricas<sup>6</sup>.

Al tiempo que representa a España con sus corridas de toros y sus cuadros sobre el 2 y el 3 de mayo, entre otros, se construye el personaje que se acerca a la idea que se tiene de cómo son los españoles: individualistas, indisciplinados, apasionados, impulsivos. De este modo, el pintor en sus biografías salta muros para tener encuentros con monjas, es duelista, torero y rápido en la agresión;

---

<sup>6</sup> Liceo Artístico y Literario, *Catálogo de las obras de pintura, escultura y arquitectura presentadas a exposición en junio de 1846, y ejecutadas por los profesores existentes y los que han fallecido en el presente siglo*, Madrid, Est. tipográfico de D. Francisco de P. Mellado, 1846; LAFUENTE FERRARI, E., «La situación y la estela de Goya», est. preliminar al catálogo *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya* —catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932—, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pp. 208-209.

se parece «psicológicamente» a los jaques de las comedias de capa y espada y tiene la divisa del honor como referente, cuando durante el siglo XVIII se había dado todo un debate sobre las imágenes de España y de los españoles y sobre cómo habían de ser representados, con un José Cadalso a la cabeza de las posturas más consecuentes desde sus *Cartas marruecas*. Las anécdotas, reales o fingidas, toman cuerpo en su biografía y aparece un Goya que más se parece a los hombres del Siglo de Oro que a los del moderno siglo de la Ilustración; un Goya que se enfrenta a Wellington porque éste discrepa sobre el parecido de su retrato, que agrade a Mengs, de manera que su agresión, su enfrentamiento, no solo es político sino también estético: la escuela española de pintura encontraría en él al representante y al defensor. Quien mejor hizo esta lectura del personaje, quien mejor la inventó, fue José Somoza (*Semanario Pintoresco Español*, 1838), que lo presentó como amante de la duquesa de Alba, alguien cercano y popular, que anda con banderilleros y matadores, y que se identifica con el pueblo, al que retrata y explica desde sus obras<sup>7</sup>. Somoza seguía los pasos de Valentín Carderera, su primer biógrafo (en *El Artista*, 1835), que no dudó en manipular todo aquello que no encajaba en su diseño romántico. De este modo, presentó al pintor como antiacadémico, sin considerar lo suficiente su producción ortodoxa y su interés por pertenecer a la Academia de Bellas Artes y alcanzar, como alcanzó, cargos y distinciones en las cortes de Carlos III, Carlos IV, José I y Fernando VII.

En esta imagen de un Goya contestatario y hasta cierto punto marginal, Carderera y Somoza dejan de lado sus posiciones políticas y sus críticas de carácter religioso y anticlerical, de manera que su hosquedad e independencia, que podían responder a actitudes más profundas, quedaban vacías de contenido esencial, pues las protestas se presentan ligadas a anécdotas que no reflejan la condición crítica de parte de su pintura.

En este sentido, lo que se suele denominar «goyesco», palabra que aparece en el diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1925, aunque se documenta ya en el siglo XIX<sup>8</sup>, es en realidad el resultado de adelgazar el pensamiento y las propuestas de Goya, algo que se percibe a lo largo del siglo

<sup>7</sup> Véase, sin embargo, MOLINA, A., y VEGA, J., «Imágenes de alteridad: el 'pueblo' de Goya y su construcción histórica», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 131-158.

<sup>8</sup> Por ejemplo, en el libro del conde de la Viñaza (1887). La acepción del diccionario no alude a nada de lo señalado aquí; solo remite a lo que tiene semejanza con el estilo del pintor, con «cierto» estilo.

y aun después. Lo goyesco no es sinónimo de filosofía de la Ilustración, de crítica y reforma; lo goyesco se emplea para designar un siglo XVIII desprovisto de ideología y cargado de casticismo y costumbrismo en el peor sentido de la palabra. Puesto que había dificultades para aceptar un siglo como el XVIII, que se calificó de volteriano, afrancesado y antiespañol, la imagen que se dio de él y se continuó en el XIX y en las primeras décadas del XX fue la «goyesca», que abundaba en pelucas, brillos y casacones representados por Fortuny, José Jiménez Aranda y otros, y tiene en *Goyescas*, la ópera de Enrique Granados y Fernando Periquet, de 1916, inspirada en los tapices, un hito fundamental. Una imagen parcial y poco ajustada que no da cuenta de los debates que tuvieron lugar en esa centuria ni de cómo España entraba en la Modernidad ni de cómo se preparaba para una nueva etapa política; una imagen que deja fuera a liberales y afrancesados, como si no hubieran existido, y que carga al pintor con una ideología determinada. Goya fue utilizado para dar esa imagen de una época de fundamental importancia para nuestra historia. Esta manera de ver pone de relieve las dificultades de los historiadores (no solo los del arte) para asumir una parte del pasado nacional. Los que en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX quisieron explicar la Ilustración española —a la que casi nunca llamaron así—, procedieron de modo similar al aceptar solo la parte menos conflictiva del período. De este modo se marcaba la distancia con Europa y se proporcionaba la idea de un siglo XVIII español, distinto del que habían tenido los europeos<sup>9</sup>.

Lo político y revolucionario en la construcción de la estatua de Goya llega con la Revolución de 1868, aunque en Francia a mediados de siglo Charles Baudelaire había destacado esos aspectos. El retrato que hizo el poeta francés tuvo mucho eco, como también lo había tenido entre los franceses el trabajo de Carderera, muchas veces plagiado. Baudelaire insiste en lo misterioso de su pintura, en su capacidad para lo cómico grotesco y la caricatura deformante, y en que lo feo y degradado también es arte. Aspectos y poética que descubre en él, pero que son propios del «pintor de la vida moderna». El autor de *Las flores del mal* fue uno de los franceses que en el siglo XIX levantaron la estatua de Goya, junto con Théophile Gautier, Laurent Matheron, Charles Yriarte y

---

<sup>9</sup> Se puede ver más desarrollado este asunto en ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Representaciones de la Ilustración. ¿Cómo se vio, cómo la vieron, cómo la vemos?», en J. Astigarraga, M.<sup>a</sup>V. López-Cordón y J.M.<sup>a</sup> Urkía (ed.), *Ilustración, Ilustraciones*, I, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País/ SECC, 2009, pp. 101-127.

Paul Lefort<sup>10</sup>. Continuaron la línea romántica, destacando su españolismo y su condición de rebelde; el método con el que trabajaban no era riguroso en la parte biográfica y, como se ha señalado para sus predecesores, aún no existía la profesión de historiador, de modo que mezclan al mismo nivel y con la misma importancia anécdotas, datos contrastados y falsos, mientras los huecos en el discurso biográfico se llenan con invenciones que se ajustan a la idea previa del pintor genial. Matheron e Yriarte, como otros en la época, están imbuidos del mito del gran hombre y se lo ajustan a Goya, pero a pesar de estas generalizaciones del personaje, Matheron avanzó en la elaboración del catálogo de su obra y presentó otras facetas de su actividad artística, como las de grabador, fresquista o dibujante, ampliando el espectro del pintor. Por su parte, Yriarte, que hace de él un don Juan, recupera (aunque desconocía el antecedente de Bartolomé José Gallardo) la idea de un Goya comprometido con su tiempo, un Goya ilustrado y filósofo porque es crítico de la sociedad y escéptico en materias de religión. Incluso hace que participe de los principios de la Revolución Francesa, cosa harto improbable.

Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, destacó esta doble dimensión de los estudiosos franceses al señalar que hacían un personaje fantástico de Goya, con una biografía llena de mentiras y falsedades, pero que, al tiempo, realizaban un esfuerzo a la hora de catalogar su obra y presentar en toda su extensión las facetas del artista<sup>11</sup>. En realidad, el conde continuaba la línea de reappropriación del pintor —demasiado en manos francesas— para España, fenómeno que tuvo en Francisco Zapater y Gómez a uno de sus más activos representantes. Éste había publicado en 1868 *Goya. Noticias biográficas* con el objetivo de corregir esa tendencia a la fantasía y de presentarlo como un español conservador y religioso<sup>12</sup>. Como parte de la campaña, Zapater fue uno de los primeros, si no el primero, en solicitar la repatriación de los restos del pintor, que reposaban en Francia. Más

<sup>10</sup> MATHERON, L., *Goya*, Paris, Schulz et Thullié, 1858; en español en 1890. Edición moderna, Zaragoza, Diputación, 1996; YRIARTE, CH., *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites*, Paris, Henri Plon, 1867. Edición moderna, con traducción de Enrique Canfranc y Lourdes Lachén, Zaragoza, Diputación, 1997; LEFORT, P., *Francisco Goya. Étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre, gravée et lithographiée*, Paris, Renouard H. Loones, 1877. Apareció antes de forma periódica en la *Gazette des Beaux Arts* de 1867 y 1868. Sobre Gautier, Baudelaire y estas obras, GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, *op. cit.*

<sup>11</sup> Se ha reeditado recientemente, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, 2011. Véase también RUBIO JIMÉNEZ, J., *Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, biógrafo y crítico de Goya*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, 2011.

<sup>12</sup> ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya. Noticias biográficas*, edición facsímil, Ricardo Centellas Salamero (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996.



atenuado, aunque también presente, está este aspecto nacionalista en el libro de Gregorio Cruzada Villaamil sobre *Los tapices de Goya*, publicado en 1870. Este trabajo fue una importante aportación al conocimiento de una faceta poco conocida entonces, y supuso además la recuperación de sus cartones, a punto de perderse. Implicó también un fuerte apoyo a la consolidación de su imagen como pintor costumbrista<sup>13</sup>.

La interpretación del conde de la Viñaza está regida tanto por el intento de ser riguroso —utiliza nuevos documentos—, como por la tendencia nacionalista de la época, manifiesta en considerar al pintor como una de las glorias españolas. Si Feijoo a los comienzos del siglo XVIII había trazado ya uno de los primeros mapas de la nación cultural en su artículo «Glorias de España», el conde, en esta línea y en la de su maestro Menéndez Pelayo, parte de la perspectiva de considerar a Goya un «gran hombre», una especie de institución que sería lugar de memoria española. Desde esta consideración entiende que su trabajo es un primer paso para elevar al genio el monumento que se merece, al estilo de la recuperación que se estaba haciendo de otros. Nos encontramos en los años ochenta —su libro apareció en 1887— y por entonces, además de celebrar los aniversarios, entre otros, de Pedro Calderón de la Barca y Santa Teresa de Jesús —en los que participó con sendos «ensayos críticos»—, se habían elevado monumentos eruditos (de desigual valor) a personajes como Quevedo y Alarcón, Cervantes y Garcilaso, de los que hace mención el conde, y con los que se vincula, al explicar el sentido de su libro:

Quisiera para Goya un mausoleo tan glorioso e inmortal, cual el erigido a Alarcón y Quevedo, por D. Luis y D. Aureliano Fernández-Guerra; a Céspedes y Murillo, por D. F. M. Tubino; y por D. Martín y D. Eustaquio Fernández de Navarrete, D. Fermín Caballero y D. Antonio Cánovas, a Cervantes, a Garcilaso de la Vega, a los ilustres conquenses y al Solitario<sup>14</sup>.

La actitud del conde se encuadra en la tendencia de la época a devolver a los grandes hombres españoles algo de lo que ellos habían dado a su patria. En esta forma de compensación entraba también la ya mencionada repatriación de los restos de algunos de ellos, como Donoso Cortés, Moratín, Meléndez Valdés y el propio Goya. Los de Meléndez llegaron en 1866; los de Goya en 1900. Se

---

<sup>13</sup> Sobre su actividad como cartonista y su colaboración con la Real Fábrica de Tapices, véanse, entre otros suyos, los trabajos de HERRERO CARRETERO, C., *Tapices y cartones de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1996; «La Real Fábrica de Tapices de Madrid y las innovaciones en tiempos de Francisco de Goya», en *Realidad y sueño en los viajes de Goya*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1996, pp. 69-85.

<sup>14</sup> *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, op. cit., p. 7.

procedía a la complicada visualización del Panteón español, en lo que el conde participó activamente. Como Zapater y Gómez, deseaba enterrar al pintor en la basílica del Pilar, pues su objetivo era convertirle en un icono de la «españolidad» al sepultarlo en la ciudad que había sucumbido heroicamente a los franceses, en el templo de la que era «general de la tropa aragonesa», de modo que se «le absolvería para siempre de la nota de afrancesado» y se convertiría sin duda en un español<sup>15</sup>. De este modo, Goya, como antes Calderón y más tarde Cervantes, era la excusa para recuperar y valorar la tradición española artística y moral; y, al ofrecer su perfil, se daba el de España y se proporcionaban ejemplos del genio patrio, que se afirmaba en tanto que nación. Se aportaban más casos de la existencia de una ciencia y un arte españoles, más allá de cualquier duda suscitada por historiadores extranjeros —no siempre bien informados de aquello sobre lo que trataban— de acuerdo con una de las primeras líneas de actuación del joven Marcelino Menéndez Pelayo<sup>16</sup>.

Como otros en el mismo siglo XIX, el conde quiso destacar su realismo o su naturalismo, del mismo modo que se hizo con Velázquez. La razón de esta estrategia estriba en que se imponía la idea de que la cultura española era tradicionalmente realista y naturalista. Para Menéndez Pelayo, entre otros historiadores de la literatura, obras como *El conde Lucanor* o *La Celestina* eran muestra de esta verdad que se extendía por la historia y que Menéndez Pidal, más tarde, convirtió en rasgo característico. Se trataba de un naturalismo distinto del de Zola; un naturalismo auténtico que apelaba a las bases del ser nacional. Según esta perspectiva, Cervantes era el máximo exponente literario del naturalismo, lo mismo que la escritura costumbrista; y Velázquez lo era para la pintura, como el mismo Menéndez Pelayo señaló y antes de él Manuel Cañete, en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando en 1880, que veía a Velázquez como el primer pintor naturalista del mundo<sup>17</sup>. El conde aplicó a Goya el mismo esquema nacionalizador y caracte-

<sup>15</sup> MUÑOZ Y MANZANO, C., «Francisco de Goya y Lucientes», *Revista Contemporánea*, VIII, sept.-oct. 1882, pp. 153-178, 340-352, 427-438; p. 352. Una «españolidad» similar a la que presenta Yriarte en su libro, para quien Goya «n'est pas seulement un Espagnol, c'est l'Espagnol; il n'est pas un Aragonais, c'est l'Aragonais; il a toutes les qualités de sa nation, comme il en a tous les défauts», *Goya*, p. 29.

<sup>16</sup> RUBIO JIMÉNEZ, J., *Cipriano Muñoz y Manzano, op. cit.*, pp. 21-24.

<sup>17</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M., «La poesía mística en España», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, II, Madrid, CSIC, 1941. CAÑETE, M., *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. Manuel Cañete el día 23 de mayo de 1880*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1880, p. 16. BOZAL, V., «Sobre el realismo de Goya», *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983, pp. 103-244.

rizador del naturalismo que había servido para la literatura española, y mantuvo que el suyo, el de Goya, en nada se parecía al de Courbet, pero no reparó en la condición crítica de ese realismo. De hecho, la recuperación y apropiación de la cultura nacional iban en esa dirección, como demuestran los nombres rescatados para el Panteón español a los que se quiso asimilar el conde de la Viñaza: Cervantes, Quevedo, Alarcón y Estébanez Calderón, «El Solitario».

La imagen española, romántica y rebelde es la que se mantuvo todo el siglo XIX y parte del XX, y en ella insisten por lo general cuantos escriben, de modo que su arte se llega a ver como una forma de protesta, idea que impregna luego las interpretaciones marxistas de su obra, y a él como alguien que entiende al pueblo y sus costumbres, que es lo que señala Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, cuando se detiene sobre su figura: su identificación popular<sup>18</sup>.

Para el cambio de siglo, la imagen de Goya es la del genio independiente, único en su especie, según la teoría del héroe romántico; revolucionario para los franceses, cómodo con los valores «nacionales», para los españoles. Para casi todos es un caso de «genio lego», como se dijo de Cervantes, de inconsciencia crítica pero de talento que responde a la expresión de las esencias y los sentimientos nacionales. Como se ha señalado, esta interpretación adelgaza la profundidad de ambos personajes, porque les hace dueños de unas técnicas y habilidades que no están sustentadas en una base teórica y de conocimientos. Serían reos de una capacidad innata que utilizan de modo más o menos feliz. La crítica posterior ha demostrado este error de apreciación que, en el caso de Goya, como se verá luego, tiene en José Ortega y Gasset a su representante más insigne.

Por su impacto y trascendencia nacional, un momento importante en la apropiación e interpretación de la figura del pintor tuvo lugar en 1900, cuando se repatriaron sus restos y se enterraron junto con los de Donoso, Meléndez Valdés y Moratín. La prensa dejó abundante constancia del momento y de la exposición que se preparó para conmemorar el traslado<sup>19</sup>. De modo que se evidenciara la apropiación por parte del Estado de los restos, de la figura y de la obra del pintor, la exposición se celebró en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y se pudo entender como una forma de homenaje de la Patria a uno de sus hijos, en el marco de una política cultural de conmemoraciones y reconocimiento de sus

---

<sup>18</sup> PARDO BAZÁN, E., «Goya», *La lectura*, VI, II (1906), pp. 233-252.

<sup>19</sup> VEGA, J., «Goya 1900. La exposición» y «Goya 1900. Visión crítica», en *Goya 1900* —catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes—, I, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 87-116, 117-130. El catálogo en el segundo volumen de esta publicación.

grandes figuras. Los políticos e intelectuales del momento seguían la estela iniciada años antes, con el antecedente de la celebración del tercer aniversario del nacimiento de Diego Velázquez, celebrado en 1899. Si ese año se inauguró la sala Velázquez en el Museo del Prado, lo mismo se hizo en 1900 con Goya, aunque desde 1874 estaba planteada la posibilidad, rechazada por aquellos que no consideraban su talla similar a la del sevillano.

La celebración fue, también, un ejemplo de cómo las dificultades políticas, por enfrentamientos entre liberales y conservadores, habían demorado la erección y consolidación del Panteón de hombres ilustres, desde que en los años treinta fuera propuesto por los primeros<sup>20</sup>. Fue el gobierno del conservador regeneracionista Francisco Silvela —abuelo de Manuel Silvela, amigo de Moratín en el exilio— el que consiguió repatriar los cuerpos de varios afrancesados (Meléndez, Goya, Moratín) y de un conservador (Donoso Cortés), de modo que el acto podía interpretarse como un intento de reconciliación nacional —a pesar de las críticas de los más reaccionarios—, pero, por otro lado, la repatriación se daba dos años después del desastre del 98, de modo que los actos en homenaje a los españoles beneméritos fueron también un antídoto para restaurar el ánimo del «gran ser de nuestra raza», como señaló Juan Valera en su discurso en la Real Academia Española con motivo de la inhumación. Don Juan vinculaba explícitamente el desastre y la «emancipación prematura de las colonias» con la recuperación y el agasajo tardío a los hijos insignes de la patria española, que eran testimonio de la grandeza nacional<sup>21</sup>.

A pesar de las críticas y las acusaciones de afrancesado, con la exposición en su honor, Goya quedó como símbolo de modernidad y libertad, como genio que retrata y critica la historia y las costumbres españolas. Pero también, tras los estudios

<sup>20</sup> Véase sobre esto, MESONERO ROMANOS, M., *Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés: Reseña histórica de los anteriores enterramientos y traslaciones de sus restos mortales hasta su inhumación en el mausoleo del cementerio de San Isidro el día 11 de mayo de 1900*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1900; también BOYD, C. P., «Un lugar de memoria olvidado: el Panteón de Hombres Ilustres en Madrid», *Historia y política*, n.º 12, 2004, pp. 15-39, y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Ramón de Mesonero Romanos y el Panteón de Hombres Ilustres», *Anales de Literatura Española*, 8, 2005, pp. 37-51.

<sup>21</sup> *Discurso leído ante Sus Majestades y Altezas Reales por el Excmo. Sr. D. Juan Valera. En Junta Pública celebrada por la Real Academia Española el día 13 de mayo de 1900 con motivo de la traslación de las cenizas de Goya, Meléndez Valdés, Fernández de Moratín y marqués de Valdegamas*, Madrid, RAE, 1900. Véase ZARAGOZA, T. y SEGOVIA, E., «Repatriación de los restos de Goya y prolegómenos de una exposición», y GARCÍA MEDINA, A., «La exposición de Goya en 1900. Un hito en el camino hacia la regeneración cultural», en *Goya 1900* —catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes—, *op. cit.*, pp. 53-68, y 69-85.

realizados y gracias a esta misma exposición, se puso de manifiesto que su figura no tenía solo una importancia nacional —que no respondía solo al genio de la raza—, sino que alcanzaba cotas mayores, pues se evidenciaba su influjo en pintores posteriores, su condición de artista moderno que, desde el pasado, modificaba la historia del arte. Esto, aunque se rechazara su relación con los impresionistas y, por ahí, con el pensamiento anarquista, pues parte de la crítica entonces relacionaba el movimiento artístico con el político. No era difícil establecer tal relación entre la imagen que se había elaborado del pintor y el pensamiento de Bakunin, pero tampoco era posible obviar su influjo en el devenir de la historia del arte. De modo que, cuando llegó el aniversario de su muerte, los intelectuales y los artistas del momento le tuvieron por modelo de la renovación artística, por libertador, como se ve en la *Gaceta literaria* de julio de 1927.

Tanto unos estudios como otros ponen de relieve el uso que se hacía de la figura y la obra del pintor y los procesos de apropiación e invención, pues lo habitual era acercarse y explicar su obra desde los problemas y las inquietudes del presente, y utilizarlo para intentar comprender la realidad contemporánea. Todavía hoy Tzvetan Todorov lo emplea para intentar explicarse nuestro tiempo y hablar de la guerra de Vietnam, de las cárceles de Abu Graib, de la invasión de Irak o de los estragos nazis de la Segunda Guerra Mundial, de forma que, a la postre, el valor del artista residiría casi en su capacidad profética o en la que tuvo para fijar imágenes en las que poder reconocer lo oscuro de la Humanidad, pues este *modus operandi* suele olvidar toda otra parte de su pintura y de su actividad artística —que cambiaría su interpretación— para ajustar al interés del autor su visión del pintor<sup>22</sup>.

Por otro lado, a la hora de enfocar su obra y su personalidad, muchos estudiosos se encontraban con una dificultad añadida, como era que, sobre haber sido afrancesado o liberal<sup>23</sup>, según el punto de vista, había vivido en el siglo que desde muy pronto se consideró antiespañol, como ya se señaló. Si la valoración de la época era negativa por su pensamiento, Goya, cercano a los ilustrados, ilustrado él mismo, solo podía ser reprobado. De modo que, ante el evidente prestigio que cobraba su obra y ante el interés por su vida, solo quedaba la salida de construir un Goya adulterado en materias de religión y política y lo más «español» posible, para lo que se aprovechó su producción de carácter costumbrista, en cartones, óleos y estampas. Esta imagen ofrecía solo un aspecto de la totalidad del artista y dejaba de lado las potencialidades por las que fue más conocido después y por

---

<sup>22</sup> TODOROV, T., *Goya. A la sombra de las Luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

<sup>23</sup> GONZÁLEZ TROYANO, A., «Una lectura reciente en clave liberal», en *La reinvención de un cuadro. Goya y «La alegoría de la Constitución de 1812»*, Madrid, Abada, 2012.

las que, también, se ha abusado de él. Para hacerlo cercano, individualista, casi un guerrillero que no admite disciplina, se utilizaron o se inventaron anécdotas que insistían en su condición primaria y espontánea; anécdotas que, junto con su enfermedad, también explicarían el que diera salida a su «rareza» artística. Es el caso últimamente de Todorov que, como otros antes, explica la producción de Goya por el efecto de su enfermedad, que le habría hecho tomar conciencia de su subjetividad y optar por ella a la hora de representar el mundo, cuando es cierto que la filosofía del siglo XVIII —en realidad la de los sensistas escoceses del XVII y otras tendencias de la época— llevaron a la «aparición» del individuo, del sujeto, hasta crear una antropología sentimental, de la que es buen testimonio parte de la obra de Kant. Esto que sucedió a casi todos los intelectuales y artistas de la época no parece adecuado explicarlo en uno de ellos desde la enfermedad.

Sin desdeñar el efecto que sobre la psicología y la mirada del artista pudiera tener la sordera, cabe pensar que la doble faceta de la producción de Goya —esa ordenación «diurna» y «nocturna» de la que se ha hablado— tiene otra razón de ser, o que, al menos, son varias las razones que pueden explicarla. Como otros artistas del momento y de después, el pintor se encontró en un sistema de producción que hacía del artista un criado del rey o de su mecenas. Esto significaba que debía adaptarse a los gustos de la Corte si quería triunfar en ella y vivir de su arte mediante encargos. Es lo que él hizo, como Mozart en otro ámbito, sobrellevando mal los dos esa dependencia y la presión del entorno que entorpecía el desarrollo de sus capacidades artísticas y la exploración de sus lenguajes. Uno y otro son ejemplos famosos de la pugna, que recorrió el siglo XVIII en el ámbito de la cultura, por conseguir la emancipación de un sistema clientelar que, no solo no satisfacía las necesidades de los artistas y de los hombres de letras, sino que trabajaba en su contra. Son muchos en Europa los casos de músicos, pintores y escritores que se quejan de esa dependencia y buscan formas de eludirla. Los enfrentamientos de Mozart con el cardenal Colloredo, por ejemplo, son muestra de ello, pero también, antes, los de Haydn con sus mecenas y los de Bach con las autoridades que le contrataban<sup>24</sup>. La doble «manera» de Goya, quien, una vez triunfó en la Corte, se permitió innovar en los lenguajes aceptados por los cortesanos, puede deberse a esa presión, no a la enfermedad. El desengaño que muchos ilustrados sufrieron durante el reinado de Carlos IV y a raíz de la Revolución Francesa pudo llevarlo a ver la realidad en tonos grises y con contornos deformados y exagerados;

---

<sup>24</sup> Algunos se pueden encontrar en ELIAS, N., *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1998; D'HONDT, J., *Hegel*, Barcelona, Tusquets, 2002, y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.

un tipo de representación que no tenía aceptación entre el público, como pudo comprobar al poner a la venta los *Caprichos*. Solo unos pocos apreciaron que la arbitrariedad del arte de Goya no era rareza, sino que, tal vez, como se decía del *Quijote*, ocultaba otros sentidos. El problema era que no estaban claros, que dejaba solo al espectador ante la interpretación de los signos contemplados, algunos de los cuales tenían relación con referentes anteriores (como el uso satírico y paródico de animales al tratar de los humanos; recuérdense los bestiarios morales). Por otro lado, que quisiera romper las reglas de la pintura y del decoro, no entra en colisión con lo que sucedía a finales de siglo en otras artes, en las que las reglas del clasicismo se saltan, si bien no del modo tan rotundo en que lo hizo él, de manera que las representaciones de la realidad no impactan como las suyas. Todo ello era, precisamente, consecuencia del descubrimiento de la subjetividad del individuo y era la tendencia desde que se había pasado de imitar la naturaleza en abstracto a hacerlo en particular.

Bastante de estas controversias sobre la condición artesanal y de criado del artista se encuentra en las páginas que José Ortega y Gasset dedicó al pintor. La polémica para diferenciar la práctica del artista de la del artesano venía de atrás, pero todavía en el XVIII tiene peso y se debate<sup>25</sup>. Ortega se muestra incómodo con la pintura de Goya, como han señalado otros críticos; no parece entenderla bien, ni de dónde surge ni cómo son sus procesos creativos —tampoco comprendió el siglo XVIII, ni su importancia—, pero esa idea de que Goya era un artesano está presente en su reflexión. Ahora bien, le sirve para restarle importancia, pues piensa que su trabajo «no germina nunca en la inteligencia: o es vulgar o es evidencia de sonámbulo», del mismo modo que le sorprende el interés de Goya por sobrepasar los límites de las técnicas, por pasar de una a otra, del óleo al grabado, etc. Considera esta necesidad de aprender («Aún aprendo») como una manifestación de su «artesanía», de su condición «de artífice y nada más»<sup>26</sup>. Quizá por este punto de partida de su reflexión rechaza las falsificaciones de su vida, la identificación llevada a cabo con una idea de españolismo, y la imagen romántica. Por eso, aunque no sitúe bien el significado de su obra, no deja de tener interés cuanto señala respecto de la necesidad de escribir una biografía correcta y no fantástica del pintor y acerca de su supuesto popularismo, que rechaza, en línea, aunque no lo cita, con lo que había escrito Eugenio d'Ors. Niega ese populismo, precisamente, para combatir la imagen romántica y española, y señala que no eran asuntos elegidos por él sino indicados por Mengs o por Bayeu los que plasmaba, al menos en sus cartones. En

<sup>25</sup> GALLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1976.

<sup>26</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 111, 21 y 22.

todo caso, esta línea costumbrista de Goya pone de relieve la sintonía existente con la estética del momento, como se señaló ya, pues es característica de la época en Europa, al menos desde que en los periódicos ingleses se empezó a escribir de forma moderna sobre las costumbres, y los dibujantes y caricaturistas siguieron la tendencia. Pero es cierto que, con el paso de los años, Goya introdujo también en los tapices innovaciones en temas, composición y colores<sup>27</sup>.

El costumbrismo fue un movimiento europeo moderno que buscaba la representación actual de las identidades nacionales, y tenía unas características comunes, sin embargo la historiografía decimonónica —dentro de los procesos de nacionalización— lo interpretó como un género o una manera exclusivamente española y, por tanto, nacionalista, recortando su proyección y su sentido de unidad europeo. Ortega vinculó la atención a lo popular y el costumbrismo con lo que denominó «plebeyismo»: la tendencia de la aristocracia a vestirse y comportarse como la «plebe», pero supo ver de qué modo, mediante los encargos que se le hicieron para los tapices y gracias al contacto con intelectuales ilustrados, descubrió «lo español» como tema<sup>28</sup>. Es decir, al observar con distancia y crítica alcanzó una mirada que le permitía objetivar las imágenes que otros tenían por «castizas». Esa producción que así se ha denominado comienza precisamente cuando más relación tiene con ilustrados como Jovellanos, Vargas Ponce y Moratín en la década de los ochenta, momento de apogeo reformista, por lo que Ortega sospecha que en dichas representaciones hay denuncia, más que afecto. Piensa que Goya está escindido entre la crítica de una forma de ser español y la que representan o proponen los ilustrados. Como observador de un tiempo que cambiaba y que no tenía dirección clara, lo que ve y representa es la duda de los españoles a la hora de elegir bando, moda, tradición, en el momento de alinearse con alguno de los modelos normativos que se debatían entonces. Las polémicas sobre la moda y el lujo también van en esa dirección.

Pero, cuanto señala Ortega está imbuido de la idea de que el XVIII fue el siglo más antiespañol que hubo en nuestra historia, como él mismo escribió. Sin embargo, esto no es del todo cierto si atendemos, por el contrario, a los múltiples proyectos que desde Felipe V se llevaron a cabo para dar visibilidad a la historia, a la ciencia y a la cultura nacionales —en forma de historias de las diferentes materias del árbol de la ciencia y de reconocimiento de los archivos, así como de cata-

<sup>27</sup> Como ha mostrado Concha Herrero Carretero en los trabajos citados en nota 13.

<sup>28</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Goya, op. cit.*, p. 45. Al menos en 1946, D'Ors había utilizado el término al referirse al supuesto casticismo de Goya: «¡Y aquellas sus broncas invenciones de plebeyismo, cuando no de aquellarre!»; D'ORS, E., *Goya. El vivir y el arte de Goya. Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura*, Madrid, Libertaria/Prodhufi, 1996, p. 328.



logación del patrimonio artístico—. Si tenemos esto en cuenta, no tendría nada de extraño que se representara «lo español» desde las costumbres, como hicieron también los escritores. Los ilustrados trabajaron por forjar una historia de España y una cultura nacional investigando en archivos y recuperando textos y obras del pasado para fijar una representación nacional desde la cultura. Parte de ese proceso tenía que ver con la imagen «física» o visual con la que querían ser reconocidos y con algo, aparentemente baladí, como el debate acerca de cuál había de ser el «traje nacional». Todo ello, de nuevo, dentro de procesos europeos, pues la idea de tener un traje nacional no surge exclusivamente ni primero en la monarquía hispana; se trata de una tendencia que recorre el Continente de España a Rusia, pasando por Italia y Centroeuropa. En Francia se quiso alcanzar durante la Revolución Francesa. El proyecto en España fracasó en 1788, aunque para Juan de la Cruz el traje nacional era el que vestían majos y majas, como demuestra en su *Colección de trajes*<sup>29</sup>. De un modo u otro, Juan de la Cruz, Jovellanos, Goya, se planteaban la cuestión de la identidad y lo hacían en relación, por su continuidad, con la antigüedad de los modelos que se presentaban. Se trataba de representar a los nuevos ciudadanos, a los nuevos españoles, como señaló Argüelles en el «Discurso preliminar» a la *Constitución* de 1812. De un modo u otro, Goya, como los intelectuales de la época, quiere interpretar la Tradición (en forma de historia y costumbres) y asumirla como parte de aquello que da sentido y explica lo que se es.

El acercamiento de Ortega a Goya fue un intento de poner algo de orden en lo que se escribía generalmente sobre él, en especial en lo relativo a su biografía y a saber quién era en realidad el pintor. Puso de manifiesto su vocación por la pintura, que identifica con su modo de vivir, pero también introdujo cierta distancia crítica que le llevó a rechazar formas de su estilo, a verlo más que como un individuo que proyecta su subjetividad moderna sobre el entorno y su arte, como un artesano que nunca aprendió bien su oficio<sup>30</sup>.

El texto de Ortega vio la luz en 1956; sin embargo, en 1947 había aparecido un espléndido trabajo de Enrique Lafuente Ferrari, manantial del que ha manado

---

<sup>29</sup> CRUZ, J. de la, *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*, intr. V. Bozal, Madrid, Turner, 1981. Sobre la cuestión del traje nacional, véase MOLINA, A. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 2005 y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Eutrapelia y control de la distinción: el proyecto de traje nacional de 1788», en Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (ed.), *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*, Madrid, FUE, 2011, pp. 465-488.

<sup>30</sup> En una línea similar se encuentran muchas de las páginas que sobre Goya escribió Eugenio d'Ors, como puede verse en *El vivir y el arte de Goya* (1928); aunque su apreciación cambió en *Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura* (1946).

mucha sabiduría posterior, que Ortega debió conocer (y a veces parece aludir), aunque nunca lo cita. «La situación y la estela del arte de Goya» se sumaba a otros de Aureliano de Beruete y de Elías Tormo y contradecía —antes de ser escrito— mucho de lo expuesto por el filósofo respecto de la no aplicación de métodos críticos e historiográficos, acerca de la fabulación para rellenar los huecos biográficos y del preciso análisis crítico de la obra. Su libro es un trabajo seminal, que se aleja de las pretensiones míticas de unos, españolistas de otros, y que estudia la obra del pintor enmarcada en su tiempo, considerando tanto la tradición pictórica como el influjo de los cambios culturales que se dieron en su vida. Lafuente traza un estado de la cuestión pero también las líneas maestras de trabajos posteriores, directamente inspirados en él. Y, además, señala la recepción de que fue objeto la obra del aragonés en la pintura europea. Es un trabajo serio, medido, que atiende a cuestiones pendientes, surgidas muchas de ellas de la celebración en 1928 del centenario de su muerte y, de nuevo, planteadas en 1946 con motivo del aniversario de su nacimiento. El libro es un hito en la historiografía sobre Goya, marcada entonces por un uso franquista del personaje, como en su momento lo fue *Trasmundo de Goya* (1963), de Edith Helman.

De ese año 1946 es también el de Eugenio d'Ors, *Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura*; un intento de corregir la imagen tópica del pintor. D'Ors trabaja con lo que llama «antonomasias», algunas de las cuales intenta desmontar. Estas antonomasias son las imágenes que se habían creado hasta entonces. En realidad, su intento es comprender al artista y hacerlo sin las anteojeras que significan esas codificaciones previas. Algunas tienen que ver con asuntos que ya se han señalado, como su condición castizo-plebeya y con lo goyesco<sup>31</sup>.

Respecto del primer asunto, lo castizo, comprende D'Ors que Goya fuera erigido en referente del casticismo, frente a pintores como El Greco o Velázquez, y asimila el proceso al que sufrió Miguel de Cervantes en literatura, como se ha visto más arriba al tratar sobre el realismo de las letras españolas. Uno y otro han representado a la sociedad desde los reyes a los mendigos, y en sus representaciones aparecen cualidades y atributos que la tradición y el tópico atribuyen a los españoles. Pero, en realidad, estas imágenes tienen sus límites. Goya representó lo rural y provincial de forma excepcional, no por sistema. Le interesa más la Corte, es decir, un plano que le permite dar imagen a la naciente burguesía y a la aristocracia; le interesa más lo que cambia y el fenómeno

---

<sup>31</sup> D'ORS, E., *Goya. El vivir y el arte de Goya. Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura, op. cit.*, pp. 323-329.

humano que está detrás de las anécdotas. Por eso su costumbrismo, como el europeo del momento, responde a una inquietud por reflejar las alteraciones de una sociedad mutante; no a la motivación nostálgica del recuerdo de algo que desaparece. Por usar las palabras de José Cadalso: «en vista de las costumbres que aún conservamos de nuestros antiguos, las que hemos contraído del trato de los extranjeros y las que ni bien están admitidas ni desechadas, siempre me pareció que podría trabajarse sobre este asunto con suceso»<sup>32</sup>. La «identidad» no está definida ni cerrada.

Para comprender mejor esta forma de representación llamada casticista o costumbrista, habría que tener en cuenta el peso de las influencias extranjeras y la dimensión europea que tiene el punto de vista costumbrista, como ya se señaló más arriba.

Pero interesa desarrollar más la antonomasia de lo goyesco, mencionada antes como forma de adelgazamiento del pensamiento y de la pintura de Goya, así como modo de desustanciar la fuerza ideológica de la Ilustración. Utilizar la categoría historiográfica «Ilustración» es común hoy y, por lo general, hay un acuerdo en su significado, duración y consecuencias. Sin embargo, esto no era así en la época de Ortega, de D'Ors, de Lafuente Ferrari. La historiografía había castigado al periodo con los calificativos de siglo antiespañol, afrancesado, etc. Para el mismo Ortega, el XVIII era el siglo menos español de todos, lo que implicaba, en efecto, que había una forma de ser español que excluía las demás. Hasta los años setenta del siglo XX no se habló de Ilustración de forma corriente y se hablaba de algo tan vago como el «espíritu del siglo XVIII». Todo lo más, se llegaba a nombrar la «Ilustración católica». Y todo ello para señalar una Ilustración de carácter técnico y económico, para indicar que no hubo contaminación ideológica.

La denominación «goyesco» va en esta misma dirección. Por un lado, como se ha indicado, pretende descargar a la obra de Goya de su carga crítica y limitarla solo a una expresión relacionada con lo castizo y costumbrista; y, por otro, a menudo se la ha tomado para identificar al siglo XVIII español, pero como esa representación exterior, anecdótica, arcaica y castiza. Una imagen que convierte al siglo menos español en el más español, pues se asimila a las representaciones cómicas de los sainetes de Ramón de la Cruz y más tarde de zarzuelas como *El barberillo de Lavapiés*, *Chorizos y polacos*, *Pan y toros* y otras. Esta línea llevaría a identificar a Goya, como le sucedió a Ramón de la Cruz,

---

<sup>32</sup> CADALSO, J., *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, E. Martínez Mata (ed.); est. prel. N. Glendinning, Barcelona, Crítica, 2000, p. 4.

con Madrid y a hacer de él un pintor madrileñista. La mirada goyesca, por su distancia, vuelve la realidad dieciochesca complaciente y amable, alejada de las disputas que cuestionaban el ser español y de los debates que planteaban una alternativa política que pudiera sacar a la nación de su ensimismamiento. Toros, mantillas, abanicos, tricornos y ropa de seda; juegos y requiebros, majos y petimetres, a eso queda reducido el Siglo de las Luces gracias a la interpretación goyesca, mientras deja de lado las pinturas negras, los caprichos —reinterpretación del género y de la palabra—, los cuadros sobre curas y locos, y todo lo que de reforma, crítica y cambio se dio en la centuria.

Una propuesta distinta es la que presenta Francisco Sánchez-Blanco en *La Ilustración goyesca*, pues pretende que ese adjetivo englobe precisamente todo lo que había quedado fuera: pensamiento y filosofía ilustrados de las últimas décadas del siglo hasta el inicio de la Guerra de la Independencia. Si bien Sánchez-Blanco percibe que la obra de Goya responde a ciertas estéticas de su tiempo —como se ha podido ver— y que introduce notables cambios en lenguajes tradicionales, no parece posible, sin embargo, pensar en el pintor como en «la figura central de la época», a pesar de la importancia que su pintura tiene retrospectivamente para nosotros<sup>33</sup>. Como se sabe, Goya no tuvo un impacto ni específico ni grande sobre los pintores contemporáneos —ni mucho menos su obra más moderna—, y, de aceptar sus primeras pinturas para tapices y sus retratos, se pasó a no entender (salvo excepciones) sus *Caprichos* y el resto de su pintura. Por otro lado, la pretensión de utilizarlo para dar nombre a una época que está entre la Ilustración y el Romanticismo no parece la más adecuada, si no se quiere cometer un anacronismo y dar a la producción del pintor una relevancia que entonces no tuvo. Lo específico del momento no es Goya, tampoco es Goya una flor espontánea (como no lo fueron los novatores); Goya es algo exótico que crece en un caldo de cultivo previo, que gestiona su propia tradición y las influencias contemporáneas y explora lenguajes nuevos. Como se ha tenido ocasión de comprobar, la estética de finales del siglo XVIII se diluye en formas expresivas que dan más espacio a la subjetividad y a las costumbres, algo de lo que participan muchos escritores y pintores de la época; pero lo original de Goya es su punto de vista y su condición omnívora, es decir, su condición de pintor del todo: nada es ajeno a su pincel o a sus manos, además de haber ido más lejos en el rompimiento de los lenguajes tradicionales que avalaban las preceptivas. La atención a la naturaleza, la expresión sublime, las brujas y los

---

<sup>33</sup> SÁNCHEZ-BLANCO, F., *La Ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, CEPC/ CSIC, 2007, pp. 253 y 256.

fantasmas están en Goya como están en tantos otros artistas y literatos del momento; está en la sensibilidad estética moderna de cierta poesía, de los géneros sentimentales y de las novelas góticas, pero es su peculiar modo de formalizar la imagen lo que le hace distinto. Goya, como los novelistas del momento, al presentar el mundo de la noche, de las pesadillas y del miedo, da entrada a lo emocional en la representación del individuo, al comprender que la sola razón no sirve para explicarlo. Desde este punto de vista, estaría siendo netamente ilustrado, si se entiende que la Ilustración es la suma de razón más sensibilidad y sentimiento<sup>34</sup>.

El hecho de tener presente la tradición iconográfica y sus recursos expresivos es una de las razones por las que su estética puede ser aceptada y en parte entendida, si bien es cierto que, en coincidencia con René Andioc, la imagen no es un idioma universal, como tampoco lo es la música<sup>35</sup>. Emplear animales para satirizar las costumbres y los vicios humanos, así como recurrir a los símiles y las comparaciones, formaba parte del lenguaje de la tradición; hacerlo como lo hace él, no. Si un espectador puede entender que el papagayo representa a un charlatán, y lo mismo con la iconografía que forman monos, burros, serpientes y objetos como los espejos, hay otro cúmulo de imágenes que no descifra; su modo de representar esas reflexiones es lo que hace que sean únicas y que algunas hayan quedado como referentes icónicos. Goya es moderno porque produce sentidos múltiples al trabajar con libertad sus asociaciones, lo que implica multiplicidad de significados o dejar estos a la comprensión y competencia del receptor, y lo es, así mismo, porque realiza una pintura de las costumbres, porque le interesan los vicios y su corrección moral en la sociedad civil; la suya es su peculiar y propia expresión de la mimesis costumbrista, como queda claro en el anuncio de los *Caprichos* en el *Diario de Madrid* del 6 de febrero de 1799<sup>36</sup>. Ahora bien, esa condición mimética y moral le lleva muchas veces más a pintar lo que piensa y desea, que lo presente; sería, en cierto sentido, una pintura programática, el diseño de un futuro deseado para la sociedad. Y su crítica nacería del desengaño y de la melancolía que están en los orígenes de la modernidad.

Se emplea a Goya para intentar dar explicaciones sobre el presente de quien escribe y para forjar teorías que den sentido a la época en que vivió, aunque se

---

<sup>34</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005, pp. 101-112.

<sup>35</sup> Véase al respecto, ANDIOC, R., *Goya. Letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.

<sup>36</sup> Aunque el texto del anuncio parece escrito por Moratín y quizá para ajustarse a ciertas convenciones.

fracase en el intento, pues no es posible explicar un tiempo por la trayectoria de una persona. Y menos aún por la de alguien como Goya, parte de cuya obra se sintió ajena y no se comprendió. Son los usos y los abusos de que el pintor ha sido objeto, y a los que René Andioc dedicó varios trabajos en los que reflexiona sobre los peligros de la sobreinterpretación, como la llamó Umberto Eco, y sobre las consecuencias negativas que se derivan de aquellas otras a las que se lleva una erudición insuficiente o mal digerida. Se encuentran recogidos en su libro *Goya. Letra y figuras*. Los comentarios de Andioc, no por humorísticos dejan de tener autoridad. Esos trabajos, como otros suyos, suman rigor metodológico y amplio saber erudito, y bien pueden tomarse como modelos de exigencia.

Entre el uso y el abuso hay una distancia que es la de quien quiere suplir lo que no sabe con la fantasía, y la del que quiere brillar por una interpretación sorprendente, aunque desafíe a la realidad. Entre el uso y el abuso están también los que desean explicar una época por un detalle, por unas palabras, por la obra de un artista o de un político, lo cual es reducir la realidad a esquemas pequeños y sencillos que no pueden dar cuenta de la complejidad de la experiencia, del mismo modo que es inútil servirse de declaraciones descontextualizadas o que responden a un momento concreto para explicar un periodo, una vida o una trayectoria artística.